

“Persona yámbica” en Hiponacte: el caso de la máscara de suplicante

“Iambic persona” in Hipponax: the case of the suppliant’s mask

Sebastián Eduardo Carrizo*

Centro de Estudios Helénicos - Universidad Nacional de Rosario, Argentina

carrizo_sebastian@hotmail.com

RESUMEN:

El objetivo del presente trabajo es examinar los modos en que el ‘yo’ se manifiesta en la poesía yámbica de Hiponacte de Éfeso (s. VI a. C.) y sus posibles funciones dentro de la *performance* poética. En particular, desde un análisis discursivo, se analizan las formas en que la primera y la segunda personas se inscriben deícticamente en los ff. 2, 42, 43, 47, 49 y 208Dg, y las relaciones de identidad que se entablan entre los distintos actantes de los niveles enuncivo y enunciativo. En definitiva, se concluye que es posible observar un proceso de enmascaramiento, en el cual el ‘yo’ asume el rol de un suplicante en una parodia de la plegaria.

PALABRAS CLAVE: Hiponacte, Poesía yámbica arcaica, Máscara, *Persona loquens*.

ABSTRACT:

The aim of this paper is to examine the ways in which the poetic speaker manifests itself in the iambic poetry of Hipponax of Ephesus (6th century BC) and its possible functions within the poetic performance. In more specific terms, from a discursive analysis, we analyze the ways in which the first and the second person are deictically inscribed in frs. 2, 42, 43, 47, 49 y 208Dg, and the identity relations that are established between the different actants of the enuncive and enunciative levels. In short, it is concluded that it is possible to observe a process of masking, in which the ‘I’ assumes the role of a suppliant in a parody of the prayer.

KEYWORDS: Hipponax, Ancient iambic poetry, Mask, *Persona loquens*.

El yambo griego arcaico (s. VII a. C.), al igual que la lírica y la elegía,¹ es un género con una impronta marcadamente subjetiva. El poeta yámbico, a diferencia del aedo homérico, emplea de manera predominante la primera persona en su enunciación. Esta primera persona, empero, presenta diferentes facetas y se constituye en expresión de manifestaciones de tonalidad variada, como emociones y sentimientos íntimos, juicios de valor, opiniones y puntos de vista de diversos temas, experiencias personales, bromas, exhortaciones a los compañeros, críticas e insultos a enemigos y adversarios, conocimientos de carácter general, y hasta reflexiones acerca de la propia función del poeta. Desde hace algunas décadas se ha instalado un debate entre los estudiosos de la Antigüedad griega sobre el valor y la función que se le asigna a ese ‘yo’ en este tipo de composiciones. En términos generales, el interrogante que inaugura tal polémica es ¿quién dice ‘yo’ en un poema yámbico?, o ¿a quién refiere esa primera persona? Este cuestionamiento objeta las lecturas que, desde la propia Antigüedad, interpretaban que la primera persona en estos poemas remitía directamente a la figura del poeta. La discusión, entonces, se centra en la cuestión de si, en las producciones de los famosos poetas Arquíloco de Paros e Hiponacte de Éfeso, se trata de un ‘yo’ autobiográfico o, por el contrario, de un ‘yo’ convencional y ficticio, una dicotomía que, al decir de Gentili (1996: 105), “debe analizarse en términos de semiología del discurso”.

En esa dirección, precisamente, es necesario distinguir, previamente a cualquier análisis, dos categorías de sujetos. Por un lado, los sujetos que se sitúan en un espacio extralingüístico y, a raíz de esto, extradiscursivo, es decir, el poeta y el auditorio “reales”, que pueden ser contextualizados social e históricamente; y, por otro lado, los sujetos que se sitúan dentro del espacio lingüístico. Estos últimos se desdoblan, en primer lugar, en sujetos intralingüísticos e intradiscursivos (actantes del enunciado, denominados narrador y narratario o interlocutor e interlocutario, dependiendo del tipo de estructura comunicativa que se manifieste en el

Cita sugerida: Carrizo, S. E. (2018). “Persona yámbica” en Hiponacte: el caso de la máscara de suplicante.

Synthesis, 25(2), e040. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe040>



discurso), y, en segundo lugar, en sujetos intralingüísticos pero extradiscursivos (actantes de la enunciación, denominados enunciador y enunciatario).

Si se toma un género poético en general o un conjunto de composiciones pertenecientes a un poeta en particular (por ejemplo, la poesía yámbica arcaica, o bien los yambos de Hiponacte), esta distinción nos permite observar y describir las diversas manifestaciones del sujeto discursivo que caracteriza a un corpus y a una *performance* poética determinada. Por este motivo, emplearemos para nuestro análisis el nombre Hiponacte cada vez que nos referimos al sujeto extralingüístico, es decir, aquel poeta histórico y real, nacido en Éfeso hacia la mitad de siglo VI a. C., al cual se le atribuye la composición de poemas en versos yámbicos y colímbicos; en tanto que utilizamos su nombre entre comillas “Hiponacte” para referirnos específicamente al enunciador en los poemas yámbicos, es decir, a aquel sujeto intralingüístico pero extradiscursivo, sujeto que se presupone virtualmente detrás de cualquier enunciado poético atribuido a Hiponacte. Ahora bien, es necesario también hacer una segunda distinción, que consiste en determinar en cada yambo cuál es la identidad de la primera persona que se inscribe deícticamente en el enunciado poético, es decir, quién es ese sujeto intralingüístico e intradiscursivo a quien tradicionalmente se lo denomina *persona loquens*. Como veremos, la identidad de ese ‘yo’ inscripto en el enunciado no necesariamente refiere a Hiponacte, sino a una construcción lingüística regida por el género poético. En efecto, en el presente trabajo hemos seleccionado para analizar los ff. 2, 42, 43, 47, 49 y 208Dg de Hiponacte de Éfeso, que coinciden, a nuestro modo de ver, en el modo en que la primera persona se inscribe en sus enunciados. Todos ellos adoptan lo que damos en llamar la “máscara paródica del suplicante”. En cada caso nos detendremos en la instancia de enunciación poética, teniendo sobre todo en cuenta la naturaleza performativa y oral de la poesía griega arcaica.

LA MÁSCARA DEL SUPLICANTE

Entre los deteriorados fragmentos de Hiponacte que se han conservado hasta nuestros días, podemos distinguir un conjunto de poemas que presentan una temática y una estructura enunciativa similar: en ellos, una primera persona se dirige a una divinidad para solicitarle ayuda o bienes materiales, o para reclamarle no haber cumplido anteriormente con pedidos similares. En algunos casos el destinatario de la solicitud o del reproche no es propiamente una divinidad, sino alguien cuya identidad no aparece enunciada de manera explícita.

Bajo una clave cómica, estos yambos de Hiponacte siguen las estructuras formulars de las plegarias culturales, que se caracterizan por poseer una invocación, comúnmente en vocativo y con los epítetos propios de la deidad a la cual se dirige el suplicante; una *hypómnesis*, por medio de la cual el suplicante recuerda las honras ofrecidas anteriormente y enumera los vínculos que lo ligan a él y a sus antepasados con esa divinidad en particular –esta rememoración justifica la petición–; y, finalmente, la expresión de la demanda o la súplica.²

Un ejemplo paradigmático de este tipo de plegarias, que vale la pena recordar, se encuentra en el primer canto de *Iliada*, donde Crises, luego de invocar a Apolo, le pide que castigue a los dánaos a causa de la deshonra que ha sufrido por parte de Agamenón, al no respetar el acuerdo de los príncipes aqueos y no aceptar el rescate para la liberación de su hija Criseida:

*¡Óyeme, oh tú, el de argénteo arco, que proteges Crisa
y la muy divina Cila, y sobre Ténedos imperas con tu fuerza,
oh Esminteo! Si alguna vez he techado tu amable templo
o si alguna vez he quemado en tu honor pingües muslos
de toros y de cabras, cúmpleme ahora este deseo:
que paguen los dánaos mis lágrimas con tus dardos. (Iliada I.37-42)*³

En los yambos de Hiponacte, la comicidad paródica de estas fórmulas petitorias se revela claramente en el contraste grotesco que se produce entre la invocación grandilocuente que realiza el suplicante y la trivialidad de aquello que le solicita, en la mayoría de los casos bienes materiales y cotidianos, como vestimenta, calzado y dinero, o el auxilio por parte del dios ante situaciones un tanto ridículas. El carácter irrisorio del pedido, junto con la discordancia respecto del destinatario divino, ubican al interlocutor en la posición de un mendigo, privado de los bienes básicos para su subsistencia, antes que en la de un digno suplicante al modo tradicional.

Entre las divinidades a las que se dirigen las súplicas o los reproches, se encuentran Zeus, Atenea, Riqueza y Hermes, este último como una de las divinidades predilectas para la máscara del suplicante en el corpus de Hiponacte, probablemente por los atributos y el ámbito de incumbencia de este dios.⁴ Precisamente, el fr. 42Dg, uno de los textos mejor conservados de este tipo de poemas, nos permite observar los distintos elementos que forman parte de la plegaria:

a Ἐρμῆ, φίλ' Ἐρμῆ, Μαιαδεῦ, Κυλλή νιε,
ἐπεύχομαί τοι, κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ
καὶ βαμβαλῶ...
b δὲ δὲ χαίαναν Ἰππῶνακτι καὶ κυπασσίσκον
καὶ σαμβάλισκα ἀσκερίσκα καὶ χρυσῶ
στατήρας ἐξήκοντα τοῦτέρον τοίχον. (Hiponacte, fr. 42Dg) 5

a Hermes, querido Hermes, cachorro de Maya, Cilenio,
te suplico, ya que tirito mucho y de mal modo
y castaño los dientes...
b dale un manto a Hiponacte y una capita,
sandalitas, zapatillitas y sesenta
estateres de oro del otro lado. 5

En su πρὸς Τίμαιον, Polemón de Atenas, al referirse a los orígenes de la comedia, indica que Hiponacte fue quien inventó la parodia (εὐρετῆς τῆς παρωδίας).⁵ Aunque en su texto Polemón se refiere en particular al fr. 126Dg, en el cual se realiza una parodia en hexámetros de los primeros versos de *Odisea*, sin embargo, su apreciación puede hacerse extensiva a otras composiciones del poeta de Éfeso, entre ellas el fragmento dirigido a Hermes que acabamos de citar. Precisamente, en este fragmento, Hiponacte altera cómicamente las estructuras formularias de la plegaria para generar un efecto cómico. Por un lado, la invocación en tono elevado dirigida a Hermes con el grandilocuente gentilicio Κυλλήνιε queda totalmente desvirtuada con la introducción del término Μαιαδεῦ, que, en apariencia, estaría imitando los patronímicos y matronímicos de tradición épica, como el del propio dios Hermes (Ἐρμῆν ὕμνει Μοῦσα Διὸς καὶ Μαιάδος υἱόν, Κυλλήνης μεδέοντα καὶ Ἀρκαδῆς πολυμήλου, *Himno Homérico a Hermes* 408),⁶ pero que termina tergiversando. En efecto, a raíz del sufijo hipocorístico -ιδεύς, que combina a la vez marcas de patronímico y diminutivo,⁷ y es utilizado casi exclusivamente para las crías de los animales,⁸ se genera un efecto cómico: el dios recibe el trato de “pichón” o “cachorro” de Maya.

Por otro lado, aun valiéndose de una expresión formal típica para este tipo de plegarias, como la expresión ἐπεύχομαί τοι, no se presenta una *hypómnēsis* que recuerde alguna honra o vínculo recíproco entre el suplicante y la divinidad, y que pueda funcionar como *captatio benevolentiae* para que Hermes conceda aquello que se le solicita. La única justificación para realizar el pedido la encontramos, en cambio, en algo mucho más personal e inmediato, expresado, además, en lengua coloquial: κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ καὶ βαμβαλῶ.⁹ Por su parte, la petición propiamente dicha se manifiesta a través de la expresión δός μοι,¹⁰ y su objeto aparece por medio de diminutivos que tienen por finalidad empuqueñecer aquello que se solicita (κυπασσίσκον καὶ σαμβάλισκα ἀσκερίσκα),¹¹ y acercar la caracterización a la de un mendigo antes que a un suplicante al modo “literario” tradicional.¹² Con la misma intención paródica se emplea el barbarismo ἀσκέρη, procedente tal vez del habla popular lidia.¹³

Por último, no pasa inadvertido el contraste entre, por un lado, las vestimentas y el calzado del suplicante, necesarios para paliar el frío, y, por el otro, las sesenta monedas de oro que se le piden a Hermes, lo que también evidentemente tiene un efecto cómico. Pero ello no es todo, el final del verso 6 ha recibido disímiles interpretaciones. West (1974: 29), por ejemplo, lee τοῦτέρου τοίχου, y le da el sentido de “the ‘other wall’ of someone else’s house”. Si esto es así, debería entenderse que el suplicante es un ladrón que le estaría solicitando a Hermes un robo ventajoso de la casa de alguna persona. Se trata de una interpretación atractiva, que añadiría comicidad al reclamo. Pero no todos están de acuerdo con esta interpretación. Por ejemplo, Degani (2004: 106) rechaza de plano la hipótesis de West y señala que en el papiro (*P. Paris. Gr. 2723*) τοῦτέρου τοίχου tiene una glosa que explica τοῦ νεπτέρου, lo cual lo lleva a leer “τοῦτερου το χου, che traduco ‘nell’altro piatto’ (della bilancia), e non ‘dalla tasca di un altro’, ‘da un’altra casa’”. De acuerdo con Degani, el suplicante sería un mendigo que estaría pidiéndole al dios que le otorgue sesenta monedas de oro del platillo más cargado, tal vez en alusión a balancear su situación miserable.¹⁴

De cualquier manera, sea un ladrón o un mendigo, en este fragmento la parodia de la plegaria se construye a partir de una voz fuertemente caracterizada como un actor de las clases más bajas con elementos propios de la picaresca.

Es este mismo actor quien en el fr. 43W parece quejarse porque “alguien” (tal vez el propio Hermes) no le otorgó jamás aquello que necesitaba:

ἐμοὶ γὰρ οὐκ ἔδωκας οὔτε κω χλαῖναν
 δασεῖαν ἐν χειμῶνι φάρμακον ῥίγους,
 οὔτ’ ἀσκέρησι τοὺς πόδας δασεῖησι
 ἔκρυψας, ὥς μοι μὴ χίμετλα ῥήγνυται. (*Hiponacte*, fr. 43Dg)¹⁵

*pues no me diste nunca un manto
 grueso, remedio contra el tiritar del invierno,
 ni me cubriste los pies con zapatillas abrigadas,
 para que no se me agrieten los sabañones.*

Aunque se hayan perdido los versos iniciales y finales, aquellos que debían contener la invocación a la divinidad y una nueva demanda, es indudable que este fragmento también es parte de una parodia de plegaria. Es posible, además, que aquí también el suplicante se esté dirigiendo a Hermes, como se desprende de la coincidencia entre los bienes que se reclaman en el fr. 42Dg, anteriormente comentado, y los que aquí se le solicitan (χλαῖνα, ἀσκέραι).¹⁶ Por otro lado, es pertinente recordar que a los vencedores de los juegos en honor a Hermes en Pelene se les otorgaba como premio precisamente una χλαῖνα δασεῖα,¹⁷ lo cual podría implicar quizás que en el yambo de Hiponacte se esté aludiendo al manto como prenda representativa de esta divinidad.

Otra vez estamos ante la presencia de alguien más cercano a la condición de mendigo que a la de digno suplicante: este actor reclama a la divinidad no haberle otorgado bienes materiales útiles para aliviar su acuciante situación. La comicidad surge de su desfachatez y falta de vergüenza (αἰδώς), manifiesta al dirigir su reclamo, lo que debía de verse como una característica típica de esta clase de personajes, de acuerdo con lo que podemos observar en *Odisea* 17.350. En ese pasaje, luego de que Odiseo se presentara en Ítaca disfrazado de mendigo, Telémaco le hace llegar por intermedio de Eumeo un poco de pan y la orden de que se acerque al palacio para pedir entre los pretendientes, ya que “no es bueno que un mendigo muestre vergüenza”.¹⁸ Lo risible en el yambo del poeta de Éfeso aparece, por lo tanto, en la inversión de los registros, en la falta de pudor y descaro típicos del pordiosero, pero teniendo como interlocutario de la súplica a una divinidad.

Una composición dirigida también a Hermes, e igualmente interesante para la máscara del suplicante, es el fr. 208Dg:

Ερμῇ μάκαρ, <σὺ γὰρ> κατ’ ὕπνον οἶδας ἐγρήσσειν. (*Hiponacte*, fr. 208Dg)¹⁹

¡Bienaventurado Hermes! ¡Tú que sabes despertar al soñoliento...!

Ciertamente Hermes infunde el sueño y despierta a los hombres con su caduceo,²⁰ pero aquí la invocación podría también relacionarse específicamente con alguno de los atributos de la divinidad, tal como aparecen en el *Himno Homérico a Hermes* 13-15: “de muchos recursos, saqueador, ladrón de vacas, guía de los sueños, espía de la noche, vigilante de las puertas”.²¹ Es dable vincularlo, a la luz de los otros fragmentos, con su función de protector de los ladrones.²² A raíz del robo de las vacas, el mismo día de su nacimiento, Apolo lo llamó “jefe de los ladrones” (ἄρχος φηλητέων), y a causa de esta actividad él es “amigo de la noche negra” (μελαίνης νυκτὸς ἑταῖρε).²³ Si esta interpretación es correcta, el interlocutor en este yambo podría ser un ladrón solicitando ayuda a su divinidad tutelar.

Obviamente todas las invocaciones de este tenor no dejan de tener una intencionalidad paródica para lograr un efecto humorístico y suscitar la risa en el auditorio: Hermes sabe despertar al soñoliento no para otra cosa sino para que vaya a robar en medio de la noche. A diferencia de Zeus y Atenea, divinidades a las que el suplicante de Hiponacte también dirige sus plegarias, el temperamento y carácter de Hermes, asociado a la figura del *trickster*, lo convierten en una deidad particularmente acorde a la burla y la ridiculización del género yámbico.²⁴

La ayuda que podría estar solicitando este personaje a la divinidad tal vez pueda entreverse a partir del fr. 2Dg:

Ερμῇ κυνάγχα, μηιονιστὶ Κανδαῦλα,
φωρῶν ἑταῖρε, δεῦρό μοι σκαπαρδεῦσαι. (Hiponacte, fr. 2Dg)²⁵

*¡Hermes ahorcaperros, Candaules para los meonios,
compañero de los ladrones, ven a ayudarme a tirar de la sogá!*

Este yambo transmite la tradicional invocación a la divinidad y aquello que el suplicante le solicita. La invocación se vuelve cómica a partir del uso del epíteto κυνάγχα “ahorcaperros”, otro de los compuestos a los que nos tiene acostumbrados Hiponacte: κύων-ἄγχης, relacionado con Hermes en tanto protector o patrono de los ladrones. Además, como el mismo fragmento parecería manifestarlo, sería una traducción de la voz lidia Κανδαύλης.²⁶ El propio Tzetzes (*Quiliadas* 1.147) señala que Κανδαύλης es una voz lidia para significar “estrangulador de perros” (σκυλοπνίκτην). No obstante, es posible que en su etimología el término Κανδαύλης no tenga propiamente el significado que el erudito bizantino le atribuye y haya, en cambio, algún proceso de sincretismo entre la divinidad griega y alguna divinidad asiática, tal vez un dios al que le sacrificaban perros.²⁷

En la última línea del yambo encontramos lo que este personaje le estaría solicitando a Hermes: δεῦρό μοι σκαπαρδεῦσαι. El significado de la expresión, y particularmente del verbo σκαπερδεύω, ha sido muy discutido. Algunos lo han relacionado con el término σκαπέρδα, un juego de fuerza que consistía en tirar de una sogá, similar a los que se juegan hoy en día. En este caso, empero, solamente lo jugaban dos oponentes ubicados de espaldas, cada uno de ellos atado por el extremo de la sogá a la altura del pecho. La sogá atravesaba un agujero en un pilar de madera a una altura mayor que la de los contendientes. El objetivo del σκαπέρδα era arrastrar al oponente a tal punto que quedara colgando de espaldas al pilar.²⁸ Hay también quien considera que podría estar relacionado con σκάπτειν (“cavar”), y en ese caso aludiría a la práctica de los ladrones de excavar agujeros para pasar al otro lado del muro de una casa.²⁹

Si se acepta la primera interpretación, el pedido debe entenderse de manera metafórica “ayúdame a tirar de la sogá”, es decir, “échame una mano”. Por el contrario, si se sigue la segunda interpretación, entonces debe comprenderse de manera literal “ayúdame a cavar”. De cualquier modo, el personaje le estaría solicitando a Hermes, en tanto protector de los ladrones, que lo ayude con algún tipo de robo.

Evidentemente Hermes se revela como un dios propicio para el humor y para este tipo de parodias. No es, sin embargo, la única divinidad a la cual el suplicante dirige sus ruegos. No escapa el propio Zeus, rey de los olímpicos, a sus pedidos:

ὦ Ζεῦ, πάτερ Ζεῦ, θεῶν Ὀλυμπίων πάλμν,
τί μοῦκ ἔδωκας χρυσόν, ἀργύρου τπάλμν; (Hiponacte, fr. 47Dg)³⁰

¡Zeus, padre Zeus, sultán de los dioses olímpicos!
¿Por qué no me concediste oro, [sultán] de la plata?

Estos colímbicos parecerían constituir una lamentación o un reclamo dirigido a Zeus, antes que una plegaria como en los casos anteriores. Sin embargo, es posible ver que la invocación a la divinidad y el reclamo mismo funcionan como una *hypómnēsis*, aunque en sentido inverso, ya que no recuerda vínculos recíprocos pasados sino la ausencia de ellos, y, en ese sentido, permite suponer que en los versos siguientes se produciría también la súplica como en los ejemplos comentados anteriormente. La parodia se genera, nuevamente, por la colisión entre la formalidad solemne de la plegaria y la banalidad de aquello que se le reclama a Zeus.³¹

El término πάλμνς,³² que siguiendo a West (1993: 116, 203) hemos traducido aquí como “sultán”, es una voz lidia equivalente al griego βασιλεύς,³³ lo cual podría estar subrayando el carácter extranjero del hablante, tal vez un esclavo que dirige su súplica a Ζεὺς πλουτοδότης.³⁴

Por último, nos interesa integrar a nuestro estudio el fr. 49Dg de Hiponacte, que nos presenta una plegaria dirigida a la diosa Atenea:

[Ἀθηνίη] Μάλις τκονισκετ, καί με δεσπότεω βεβροῦ
λαχόντα λίσσομαί σε μὴ ῥαπίζεσθαι.. (Hiponacte, fr. 49Dg)³⁵

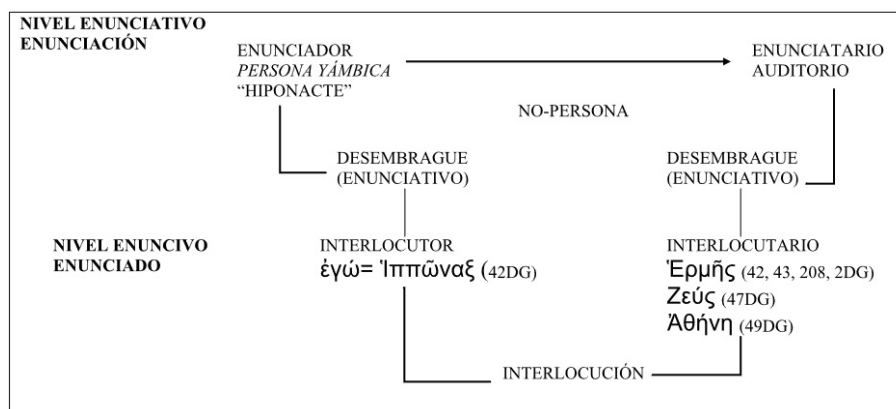
¡[Atenea] Málide, ayúdame! Te suplico, ya que me ha tocado
un amo idiota, que no me lleve yo los palazos.

El interlocutor en este yambo, al igual que el mendigo y el ladrón, es un personaje que pertenece a los estratos sociales más bajos, probablemente sea un esclavo. Su súplica está dirigida a la diosa mediante el epíteto Μάλις, que Hesiquio (μ 190) glosa: Ἀθηνᾶ. En realidad, Μάλις es el nombre de una deidad lidia de procedencia anatolia (cf. Hit. Maliya; Lic. Malija), identificada por los griegos con Atenea.³⁶ El adjetivo βεβρός también es conocido a partir de una glosa de Hesiquio (β 440): ψυχρός, τετυφωμένος, es decir, “despiadado”, “insensible” o “demente.” Este término aparece únicamente en estas dos fuentes y es probable que sea una voz jonia o lidia de uso coloquial.³⁷

CONCLUSIONES

Como hemos tratado de demostrar, estos yambos comparten una temática y formalmente una escenografía de enunciación similar: la de la plegaria a los dioses.³⁸ Este tipo de escenografía enunciativa se destaca discursivamente por la deixis de primera y segunda personas (‘yo’-‘tú’) y por un tono personal y cercano entre el suplicante y la divinidad a la cual se dirige.

Proponemos esquematizar la escenografía enunciativa de estos yambos de la siguiente manera:



| DEIXIS | | |
|--------|------------------------------|------------------|
| FR. | INTERLOCUTOR | INTERLOCUTARIO |
| 42DG | ἐπεύχομαι - ὀίγῳ - βαμβαλύζω | τοῖ - δὸς |
| 43DG | ἐμοί - μοι | ἔδωκας - ἔκουψας |
| 208DG | - | οἶδας - <σύ> |
| 2DG | μοι | - |
| 47DG | μ(οι) | ἔδωκας |
| 49DG | με - λίσσομαι | σε |

En el esquema propuesto se puede observar que el proceso de disyunción desde la instancia de enunciación hacia la del enunciado se produce a partir de un desembrague de tipo enunciativo que instaure en el discurso las formas de la enunciación enunciada ('yo'-'tú'). En los poemas es posible advertir que, a excepción de los ff. 208 y 2DG, tanto el interlocutor como el interlocutario se inscriben deícticamente en el enunciado. En el fr. 208DG se manifiesta deícticamente solo el interlocutario y en el fr. 2DG el interlocutor, pero en ambos casos la contraparte de estos actantes es recuperable fácilmente a partir de los vínculos de reciprocidad solidaria de todo acto de comunicación dialógica.

La identidad del interlocutor, tematizado como el suplicante que dirige la plegaria a la divinidad, es recuperable a través de la aparición del nombre propio Ἰππῶνακτι en el fr. 42.4DG que funciona como complemento beneficiario (*dativus commodi*) del verbo δὸς. Esta forma particular de *sphragis*³⁹ implica un desdoblamiento del sujeto de la enunciación, ya que este no solo se inscribe en primera persona ocupando la posición actancial de interlocutor, sino que también aparece en tercera persona a través del nombre propio, ocupando la posición de beneficiario. De este modo, retóricamente, por medio de una enálage de persona, el interlocutor-suplicante busca deliberadamente disociarse del beneficiario. En este caso, la enálage permite que una posición sintáctico-semántica como la de beneficiario, que debería estar ocupada por una categoría gramatical en primera persona refiriendo deícticamente al enunciadore, sufra un desplazamiento y pase a estar ocupada por un nombre propio, es decir, por una categoría de tercera persona.⁴⁰

La identidad del interlocutario, por su parte, como es propio de estas estructuras formularias, aparece explícitamente indicada en el enunciado mediante el vocativo en función apelativa: Ἑρμῆ (42, 208DG, probablemente también 43DG); Ζεῦ (47DG); [Ἀθηνῆ] Μαλὶς (49DG). Desde el punto de vista del destinatario, según vemos, la identidad del interlocutario mantiene una relación de no-concomitancia con la del enunciatario. Estamos, por lo tanto, frente a un destinatario desdoblado: en el nivel enuncivo la identidad del interlocutario refiere a la divinidad, mientras que en el nivel enunciativo la identidad del enunciatario es el auditorio en la instancia de enunciación.⁴¹ Al tratarse particularmente de una divinidad, las marcas de segunda persona deben ser consideradas deixis am Phantasma.⁴²

Por último, la repetición de determinadas estructuras enunciativas en varios poemas de Hiponacte y la disposición y caracterización de la primera y segunda personas que aparecen en el enunciado, permiten postular un vertimiento actorial más o menos estereotipado en determinadas posiciones actanciales. En estos poemas en particular, al tratarse de parodias de la plegaria, el caso más evidente es el de la divinidad en la posición actancial de interlocutorio, aquel a quien se dirige la súplica. Del mismo modo, la posición de interlocutor, caracterizada semánticamente por ser la del suplicante, parece en cada ocasión estar ocupada por un mismo actor: “Hiponacte”.

Se deja ver en la totalidad de los poemas comentados la existencia de un proceso de enmascaramiento del ‘yo’; en estos casos en particular, se trata de una misma máscara, la del suplicante en la parodia de plegaria, pero también es posible observar la utilización de otras máscaras enuncivo-enunciativas en el resto del corpus del poeta.⁴³ Denominamos al enunciador de estos poemas con la fórmula de *persona yámbica* (cf. esquema). Por *persona yámbica* entendemos un tipo de máscara enunciativa, particular de este género poético, que posibilita que el ‘yo’ inscripto en el enunciado pueda asumir diferentes roles. Desde esta perspectiva, queremos hacer hincapié en el hecho de que, en la ocasión de *performance* poética, el auditorio se enfrenta a una escenografía enunciativa regulada por determinaciones del género, entre ellas la facultad de la *persona yámbica* de asumir diferentes máscaras en su enunciado. De este modo, una persona yámbica en particular, digamos “Hiponacte”, se constituiría de la suma de posibilidades de presentación del ‘yo’ en el enunciado poético, en otras palabras, de los diferentes roles o máscaras que puede asumir el ‘yo’ dentro del corpus yámbico.

TEXTOS Y COMENTARIOS

- Càssola, F. (1994) *Inni Omerici*, Milano.
Crespo, E. (2006) *Homero: Ilíada*, Madrid.
Degani, E. (1991) *Hipponactis Testimonia et Fragmenta*, Stuttgart-Leipzig.
Degani, E. (2002) *Studi su Ipponatte*, Hildesheim.
Gerber, D. E. (1999) *Greek Iambic Poetry*, Cambridge, Mass.-London.
Masson, O. (1962) *Les fragments du poète Hipponax*, Paris.
Schneidewin, F. G. (1839) *Delectus Poesis Graecorum Elegiacae, Iambicae, Melicae*, Vols. II-III, Göttingen.
West, M. L. (1993) *Greek Lyric Poetry*, Oxford.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Brelich, A. (1976) “Aristofane: commedia e religione”, en M. Detienne (ed.) *Il mito. Guida storica e critica*, Bari: 105-18.
Bremer, J. M. (1981) “Greek Hymns”, en H. S. Versnel (ed.) *Faith, Hope and Worship*, Leiden: 193-216.
Bühler, K. (1990) *Theory of Language. The Representational Function of Language*, Amsterdam.
Calame, C. (1995) *The Craft of the Poetic Speech*, Ithaca.
Carrizo, S. (2017) *Persona yámbica. Procesos de enmascaramiento del ‘yo’ en la poesía yámbica de la Grecia arcaica y helenística* (Tesis de Doctorado en Letras). Universidad Nacional de La Plata. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66007>
Chantraine, P. (1933) *La formation des noms en grec ancien*, Paris.
Chantraine, P. (1968-1980) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Vols. I-IV, Paris.
Degani, E. (2004) “La lingua dei barbai nella letteratura greca arcaica: esotismi ipponattei”, en M. G. Albani, G. Alvoni, A. Barbieri, F. Bossi, G. Burzacchini & F. Citti (eds.) *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, Zürich-New York: 123-30.

- Felson, N. (ed.) (2004) *The Poetics of Deixis in Alcman, Pindar, and Other Lyric, Arethusa* (Special Issue) 37.3.
- Furley, W. D. (1995) "Praise and Persuasion in Greek Hymns", *JHS* 115: 40-46.
- García Teijeiro, M. (1983) "Innovaciones sintácticas en la 'koiné'. Unidad y pluralidad en el Mundo Antiguo", *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: 247-77.
- García Teijeiro, M. (1989) "Recursos fonéticos y recursos gráficos en los textos mágicos griegos", *REspLing* 19.2: 233-50.
- Gärtner, T. (2008) "Kritische Bemerkungen zu den Fragmenten des Hipponax", *WS* 121: 53-6.
- Ianovitz, O. A. (1970) "Una note semantica: l'Hermes Kandaulas del frammento 4 Diehl de Ipponatte", *Atti del Congresso Internazionale di Linguistica e Tradizioni Popolari*, Udine: 163-69.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires.
- Kerényi, C. (1956) "The Trickster in Relation to Greek Mythology", en P. Radin (ed.) *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, New York: 173-91.
- Kranz, W. (1961) "SPHRAGIS: Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung", *RhM* 104.1: 3-46; 97-124.
- Maingueneau, D. (2004) "La situation d'énonciation entre langue et discours", en V.V.A.A., *Dix ans de S.D.U.*, Craiova: 197-210.
- Maingueneau, D. (2010) *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris.
- Miralles, C. & Pòrtulas, J. (1983) *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma.
- Miralles, C. & Pòrtulas, J. (1988) *The Poetry of Hipponax*, Roma.
- Norden, E. (2002) *Agnostos Theos*, Brescia.
- Rodríguez Adrados, F. (1976) *Orígenes de la lírica griega*, Madrid.
- Serangeli, M. (2015) "Heth. Maliya, lyk. Maliya und griech. Athena", en Ch. Zinko & M. Zinko (eds.) *Der antike Mensch im Spannungsfeld zwischen Ritual und Magie*, Graz: 376-88.
- West, M. L. (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York.

NOTAS

- * Profesor en Letras (Universidad Nacional de Rosario) y Doctor en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Es miembro del Centro de Estudios Helénicos de la Universidad Nacional de Rosario. Ha participado en diversos proyectos de investigación sobre la lengua y la literatura de la Antigua Grecia. En particular, se ha especializado en el estudio de la poesía lírica, elegíaca y yámbica de la Grecia arcaica y helenística. Su tesis doctoral aborda este último género poético: "Persona yámbica. Procesos de enmascaramiento del 'yo' en la poesía yámbica de la Grecia arcaica y helenística". Es autor de "Legitimación religiosa de la poética de Arquíloco. La *Inscripción de Mnesiepes*" en *Nuntius Antiquus* 7; "Invectiva, burla, obscenidad: los orígenes rituales de la yambografía antigua" en *Circe* 22.1; "Persona yámbica: el caso de Arquíloco de Paros" en *Anales de Filología Clásica* 31.
- 1 Aunque la poesía lírica, el yambo y la elegía suelen ser considerados hoy como una misma forma poética por la similitud de sus contenidos y de sus formas de comunicación, en la cultura griega el término "lírica" designó en sentido técnico la poesía cantada, acompañada musicalmente por la lira (lýra) o instrumentos de cuerda análogos (mágadis, kitharis, bárbiton, phormigx), y se la distinguía de la elegía y el yambo, acompañados ambos por la flauta (aulós). En este sentido, dentro del canon de poetas líricos, los alejandrinos agrupaban a los líricos monódicos y corales, con exclusión de los poetas elegíacos y yámbicos (cf. *Antología Palatina* 9.184 y 9.571).
 - 2 Para la estructura de los himnos y plegarias culturales, véanse Bremer (1981: 193-216), Norden (2002: 261-82), Race (1992: 13-38).
 - 3 Traducción de Crespo (2006: 104).
 - 4 Esta divinidad es mencionada en los ff. 1-2, 10, 42, 51, 79 y 208Dg. Excepto los ff. 51 y 79Dg, el resto podría enmarcarse dentro de la estructura de la plegaria. Como veremos más adelante, el fr. 43Dg también podría tener por interlocutoria Hermes, aunque su nombre no aparezca en los restos que se han conservado del fragmento.

- 5 Transmitido por Ateneo, *Banquete de los eruditos* 15.55 Keibel (=Polemón, ff. 39-46 Preller). Aristóteles, *Poética* 1448a.12, por el contrario, afirma que el primero en componer parodias (τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος) fue Hegemón de Tasos (s. V a. C.), aunque en ese pasaje Aristóteles podría estar considerando a Hegemón como el primero en formalizar la parodia en tanto género poético particular, que posteriormente disfrutó de sus propias ocasiones y certámenes. Es posible pensar, por lo tanto, que los poetas anteriores a esta formalización empleaban la parodia de manera marginal, sin estimarlo un modo poético autónomo. Es probable además, como afirma Degani (2002: 187-88), que Polemón, conociendo el pasaje de Aristóteles y en respuesta a él, haya postulado deliberadamente el fr. 126Dg de Hiponacte como inicio de la parodia.
- 6 También *Himno órfico* 28: Κλυθί μου, Ἑρμεία, Διὸς ἄγγελε, Μαιάδος υἱέ.
- 7 Chantraine (1933: 363): “le sens de dépendence, d’appartenance, et en même temps la valeur diminutive de la finale ιδ- et la caractéristique des patronymiques -εύς”
- 8 Cf. Aristófanes, *Paz* 1067: ἄλωπεκιδεύς; *Avispas* 1356: πελαργιδεύς; Cratino, fr. 179K: κορωνιδεύς; fr. 256K: γαλιδεύς.
- 9 Degani (2002: 189): “Con intento inequívocabilmente comico, il pressante, volgare κάρτα γὰρ κακῶς ῥίγῳ, l’ineffabile βαμβαλίζω (la pittoresca voce onomatopeica che richiama il realistico particolare dei denti che ‘battono’[...])”.
- 10 Hays (1994: 13): “Th beggar, unlike the petitioner, comes right out and says δός μοι”.
- 11 Procedimiento popular característico de los pedidos entre familiares o amigos, constatado en cartas privadas, o propio de los “pedigüenos” que aparecen frecuentemente parodiados en la comedia; véase García Teijeiro (1989: 233-34).
- 12 García Teijeiro (1983: 277): “Sin duda, Hiponacte imita la manera de hablar de los mendigos profesionales, y consigue así un efecto especial en su parodia”.
- 13 Cf. Masson (1962: 125).
- 14 Cf. Gerber (1999: 377): “In Tzetzes’ text the phrase is glossed with τοῦ νερτέρου μέρους, ‘the lower part’ (of the scales?). If this is correct, Hipponax is in effect asking that his accounts be balanced. Or does he hope to dig through to the other side of a wall and steal the objects?”. Por su parte, Gärtner (2008: 54) propone leer στατήρας ἐξήκοντ’ ἀπ’ ἐντέρου τοίχου, entendiéndolo que “Der Dichter bittet um sechzig Goldmünzen ‘vom Bauch bzw. Eingeweide (Inneren) der Wand”.
- 15 Transmitido por Tzetzes, *Sobre Licofrón* 855 (pp. 277.10-278.2 Scheer).
- 16 Schneidewin (1839: 210) postula la unión de los ff. 42 y 43Dg.
- 17 Degani (1991: 64): “poeta lepide ad Ἑρμαῖα adludere, quae Pellene in urbe Achaiae multa hieme celebrabantur, quorum ἄθλον ἐπινίκιον antiquitus quidem χλαῖνα quaedam παχέα eademque magni pretii fuit (scoll. Pind. Ol. 9,98a-99b et Nem. 10,44 ab al.)”.
- 18 Homero, *Odisea* 17.350-52: Τηλέμαχος τοι, ξεῖνε, διδοῖ τάδε καὶ σε κελεύει / αἰτίζειν μάλα πάντας ἐποιοχόμενον μνηστῆρας / αἰδῶ δ’ οὐκ ἀγαθὴν φησ’ ἔμμεναι ἀνδρὶ προῖκτη.
- 19 Transmitido por Mario Plocio, *Arte de la gramática* 3.4 (6.523.10-17 Keil).
- 20 Cf. Hiponacte, fr. 79Dg.
- 21 *Himno Homérico a Hermes* 4.13-15: καὶ τότ’ ἐγείνατο παῖδα πολύτροπον, αἰμυλομήτην, ληϊστήρ’, ἐλατῆρα βοῶν, ἡγήτορ’ ὀνείρων, νυκτὸς ὀπωπητῆρα, πυλῆδόκον, ὃς τάχ’ ἔμελλεν ἀμφανέειν κλυτὰ ἔργα μετ’ ἀθανάτοισι θεοῖσιν.
- 22 Cf. Hiponacte, fr. 2Dg.
- 23 *Himno Homérico a Hermes* 4.290-94, 67, 578. Véase además Càssola (1994: 153-73).
- 24 Kerényi (1956: 173-91) introduce el término *trickster* en el campo de la mitología griega para analizar algunos aspectos de la personalidad de Hermes y Prometeo. Acerca del primero señala: “The phallus is Trickster’s double and alter ego. Hermes too is often represented either by the phallus alone, set up as a ‘Kyllenic image’, or by the ithyphallic herm, the erect phallus and pillar bearing the god’s head. (...) One possibility, then, that characterized the trickster was the fact that he could be represented by the phallus. Like every other trickster, Hermes, too, operates outside the fixed bounds of custom and law. I have described his field of operations as a ‘no man’s land, a sealed off, Hermetic region between the fixed bounds of property, where finding and thieving are still possible”. Brelich (1976: 105-18) analiza la figura del *trickster*, asociada a Hermes en la comedia aristofánica y la define de la siguiente manera: “oltre che ingannatori –del resto molto spesso a loro volta ingannati– questi personaggi sono sempre frossolani e comici; sotto lo stimolo di un eterna e insaziabile fame e di un appetito sessuale senza limiti, essi passano dall’una all’altra delle loro avventure fantastiche e grottesche, violando continuamente le norme di condotta cui si conforma l’esistenza dei popoli stessi che ne raccontano le storie (...) Proprio ridendo della grossolana comicità di quelle avventure, la comunità primitiva sanziona la superiorità di un’esistenza piegata a norme e a valori riconosciuti, rispetto al caotico mondo delle origini”. En relación con Hermes y la figura del *trickster* en los yambos de Arquíloco e Hiponacte, véase Miralles y Pòrtulas (1983: 11-50).
- 25 Transmitido por Tzetzes, *Quiliadas* 1.147 (p. 547 Leone).
- 26 Κανδαύλης es también el nombre del último rey de la dinastía Heráclida, destronado por Gíges (c. 680 a. C.); cf. Arquíloco, fr. 23W.
- 27 Hesiquio, κ 643, transmite la siguiente glosa Κανδαύλας: Ἑρμῆς ἢ Ἡρακλῆς. De acuerdo con Masson (1962: 105) la divinidad asiática *kan-daules podría ser “un dieu-loup (...), probablement un dieu de la guerre, auquel on sacrifiait des chiens”. Véase también Ianovitz (1970).

- 28 Pólux, *Onomástico* 9.116 (vol. 2, p. 179 Bethe), y Hesiquio σ 854.
- 29 Para ambas conjeturas, véase Degani (1991: 25).
- 30 Transmitido por Tzetzes, *Sobre Licofrón* 690 (p. 227.25-27 Scheer).
- 31 De manera similar, en el fr. 44Dg “Hiponacte” se queja porque Riqueza jamás llegó hasta su puerta para regalarle treinta monedas de plata, ni otras cosas.
- 32 El término *πάλμυς* también aparece en los ff. 1, 7 y 72Dg.
- 33 Cf. Masson (1962: 103) y Chantraine (1968-1980: 854) s. v. *πάλμυς*.
- 34 Cf. *Himno órfico* 73: Ζῆνα μέγαν, πολὺπλαγκτον, ἀλάστορα, παμβασιλῆα, πλουτοδότην; también, Luciano, *Saturnales* 2: τὸν πλοῦτον καὶ τὸ χρυσίον, ὃ Ζεὺς διαδίδωσιν οἷς ἂν ἐθέλῃ.
- 35 Transmitido por Tzetzes, esolío a *περὶ μέτρων* (*Anecd. Ox.* 3.310.17-28 Cramer).
- 36 Véase Serangeli (2015: 376-388).
- 37 Cf. Degani (2004: 126) y Suárez de la Torre (1987: 122).
- 38 Para el concepto de “escenografía de enunciación”, véase Maingueneau (2004: 197-210; 2010: 15-6).
- 39 La introducción del nombre propio en la poesía oral de la Grecia arcaica es un procedimiento poético analizado bajo el concepto de *sphragis* (“sello o firma”). Cf. Hesíodo, *Teogonía* 22; *Theognidea* 22; Alcmán, ff. 17, 39 y 95b; *Adespota melica* 953 Page; Safo, ff. 1, 20 y 94 Voigt. Para la *sphragis* y sus distintas funciones desde el período arcaico hasta época helenística, véanse Kranz (1961: 1-46); Rodríguez Adrados (1976: 132); Calame (1995: 48-50).
- 40 Kerbrat-Orecchioni (1997: 81-6) define la *enálage* como un fenómeno retórico que consiste en emplear en el discurso las categorías de persona, tiempo y espacio con un valor sintáctico o gramatical desplazado respecto de su valor en el plano de la lengua. Esta autora señala que las *enálages* más frecuente son las de número, por ejemplo, el uso del “nosotros” mayestático o el de modestia en lugar del “yo”; y la de persona, el empleo de la tercera en lugar de la primera: “«él» = «yo» (en la boca o en la pluma de César, de Cicerón, etc.) empleos que reflejan diversos mecanismos de identificación/distanciamiento. (...) A pesar de ese «él» bajo el cual César disimula su status de escritor, todos los lectores –y son entonces las informaciones extralingüísticas las que permiten la identificación de este truco discursivo cuya «extraordinaria fuerza política» ha mostrado bien Butor– saben bien de quién se trata”.
- 41 Maingueneau (2010: 339): “Les énonciations proférées sur scène, on l’a vu, sont adressées à deux destinataires distincts: l’interlocuteur sur scène e le public. Le même discours doit donc agir sur l’interlocuteur immédiat et sur le destinataire indirect [...] En principe, les lois du discours concernent les seuls personnages. Mais elles doivent aussi, d’une certaine façon, être respectées à l’égard du spectateur”. Si bien esta observación acerca del desdoblamiento de la instancia de recepción se refiere específicamente a la enunciación teatral, es también aplicable a las composiciones apelativas de ejecución oral de la Grecia arcaica.
- 42 Para el concepto de “*deixis am Phantasma*” frente a “*deixis ad Oculos*” y “*anaphoric or textual deixis*”, véase Bühler (1990: 136-46). Para el desarrollo de estos conceptos en relación particularmente con la lírica griega arcaica, véase Felson (2004: 253-63).
- 43 Para un análisis más detallado de los procesos de enmascaramiento del ‘yo’ en el resto de las composiciones de Hiponacte, así como también para el corpus yámbico de Arquíloco de Paros y de Calímaco de Cirene, remito a Carrizo (2017).